

Il regista: autore/socio-etnografo/¹

Valentina Valentini

Affrontiamo la questione della regia fra XX e XXI secolo per capire come viene assolta all'interno del processo di produzione dello spettacolo in un dato contesto storico anziché tentare di definire il suo statuto. Avviamo l'analisi con una digressione sulla pratica della scrittura di scena come canone che nel secondo Novecento ha segnato il modo di produzione del Nuovo Teatro in Europa e Nord America. Nel periodo successivo agli anni settanta, prendiamo in esame delle pratiche che, pur adottando per lo più la cornice del palcoscenico, non producono spettacoli e non manipolano i codici e i linguaggi del teatro (testo letterario, attori, partitura sonora-cromatica-luminosa, spazio scenico, etc.), né percorrono le procedure che passano attraverso laboratorio, prove, *training*, per cui il ruolo del regista è più vicino a quello dell'artista che realizza azioni performative e a quello del sociologo che sviluppa indagini su temi specifici. Consideriamo che in epoca post-disciplinare l'identità delle *performing arts*, come quella del cinema e delle arti visive, attraversa profonde trasformazioni e che il ruolo della regia e del regista, come quello dello spettacolo teatrale, variano in rapporto al tempo e allo spazio. Negli anni settanta,² dominando il lavoro collettivo e la degerarchizzazione dei ruoli, il ruolo del regista (e il suo nome) nel teatro di ricerca non veniva identificato (lo Squat Theater e molti altri si qualificavano in quanto gruppi) e ricompare negli anni ottanta, quando si imbocca un percorso in cui sia il testo letterario che la gerarchia delle professioni riacquistano un peso. Ed è, a partire dagli anni ottanta che il paradigma della regia viene minato da fronti diversi rispetto al passato decennio, soprattutto dal postmodernismo e dall'approccio antropologico per cui l'attenzione si sposta sullo spettatore, in una contrapposizione ideologica fra lo spettacolo e il suo farsi.

Nello studio di Annalisa Sacchi (2012) dedicato alla regia fra modernismo e scena contemporanea, *Il posto del Re*, troviamo questa affermazione: «La regia appare infatti, specie all'altezza cronologica cui si riferisce il postmodernismo, come giunta a un estremo limite di inaridimento, come una categoria divenuta storicamente satura e dunque impraticabile»³.

Questa situazione, non è imputabile a una crisi della regia in sé, quanto a una trasformazione della pratica teatrale da cui scaturiscono una pluralità di modi e funzioni diversificati. Fra i due Millenni, infatti, la scena si presenta

¹ Ho trattato l'argomento regia, che qui riprendo, soffermandomi sulle pratiche del Nuovo Millennio, in *La regia nel secondo Novecento: aporie e discontinuità*, in "Biblioteca Teatrale", nn. 91-92, luglio-dicembre 2009, pp.65-87.

² Un'altra distinzione è fra un regista *maestro* e un regista *allestitore*. «Al presente il regista - scrive Patrice Pavis - tende a perdere la sua responsabilità globale, artistica, a vantaggio di una semplice responsabilità tecnica (misuratore, montatore, presentatore di orsi ammaestrati) [...]» Cfr. P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli*, Lindau, Torino 2006, p. 378. Cfr. L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, e L. Mango, *La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema*, in "Culture teatrali", n. 25, 2016.

³ A. Sacchi, *Il posto del re*, Bulzoni, Roma 2012, p. 139.

come un intersecarsi di piani visivi, sonori, plastici, coreografici, flussi di energia e di intensità autonomi che deflagrano in più direzioni⁴.

Guardando alla storicità delle pratiche, la crisi della figura del regista va rapportata con la diffusione di un'idea di creazione orizzontale tra i membri che compongono un team artistico e ideologicamente accordata con le teorie femministe e di *gender respect* che smantellano i ruoli patriarcali con cui il regista è identificato, a favore di pratiche artistiche con modalità creative condivise. Essendo la regia una marca autoriale, rifiutare la regia corrisponde a rifiutare l'autore e la *rappresentanza* considerati criteri e ruoli gerarchici e autoritari.

Infine, se il procedimento produttivo che va sotto il nome di regia è correlato alle pratiche sceniche, come andiamo sostenendo, la sua trasformazione è ascrivibile a un parallelo diverso modo produttivo di queste. Se prendiamo in carico la fenomenologia degli spettacoli fra gli anni novanta e il nuovo secolo, ci rendiamo conto che è cambiato il procedimento produttivo, il cui esito non è uno spettacolo, per cui i compiti usualmente svolti dal regista non sono richiesti. Il compito che in questi *non spettacoli* deve assolvere *l'operatore* non è certamente quello di interpretazione di un testo, né di composizione dei vari linguaggi dello spettacolo, per cui non solo non si può verificare il transfert e l'immedesimazione dello spettatore col personaggio e con la storia, come nel teatro drammatico, e neanche lo scambio di ruoli fra attore e spettatore del teatro didattico brechtiano. In questa direzione «la crisi della regia» attiene alla crisi del teatro come medium, crisi che agisce per la disintegrazione di ruoli e formati, del regista in quanto autore dello spettacolo, come dello spettatore quale fruitore. Cosa subentra in alternativa? Innanzitutto, si evita di rappresentare qualcosa in cui lo spettatore potrebbe identificarsi, se mai lo si impegna a trovare un senso a ciò che viene esposto in scena: camminare per le strade della propria città, partecipare a un gioco con le sue regole e il finale privo di vittoriosi e sconfitti, stimolare un processo. La tendenza del *reality trend* inaugurata nel 2002 dal gruppo berlinese Rimini Protokoll⁵, declina una tale modalità «di mappatura sociologica» che si sostituisce al lavoro teatrale ed estetizza l'azione politica. Alla base di queste produzioni non troviamo un testo letterario come nel teatro convenzionale, né una scrittura di scena come nel Nuovo teatro, bensì la messa in moto di un processo di indagine socio-antropologica sul campo che coinvolge cittadini come testimoni su vari temi: la morte, l'adozione, i sentimenti europeisti. Sui palcoscenici dei numerosi teatri internazionali dove i Rimini Protokoll intervengono, si radunano politici, segretari, panettieri, camionisti, l'assemblea

⁴ Riportiamo quanto dice Tim Etchells, fondatore e regista del gruppo britannico Forced Entertainment: «Essere regista per me significa non essere parte dello spettacolo. Ne sono spettatore, segue le prove ogni giorno, cerco di farmi una idea di cosa succede. Da regista cerco di dare un senso a quello che i performer stanno facendo – a quello che stiamo facendo insieme. Osservo e cerco di riflettere sulla scena, di capire dove è l'energia, in poche parole, cerco di comporre». Cfr. T. Etchells, M. Pustianaz, *Essere regista significa non essere parte dello spettacolo. Intervista a Tim Etchells, I modi della regia nel nuovo millennio*, in "Biblioteca Teatrale", n. 91-92, cit., p. 168.

⁵ «Reality trend», così è stata definita nel 2002 dalla rivista tedesca *Theater der Zeit* questo nuovo teatro di cui i Rimini Protokoll – Stefan Kaegi (1972), Helgard Haug (1969) e Daniel Wetzlar (1969) – possono essere considerati gli iniziatori: un teatro documentario, in cui sono coinvolti attori non professionisti estendendosi così ben oltre i confini della sala teatrale per coinvolgere in varie forme e luoghi reali del mondo.

degli azionisti della Daimler, si ricrea un'aula di tribunale. In *100% Berlin* (Rimini Protokoll, 2008) vengono presentati nei teatri di Londra, Zurigo, Melbourne, Vienna, Karlsruhe e altre, cento abitanti selezionati in base a dei criteri statistici e demografici, interrogati dai componenti del gruppo sul proprio lavoro e la loro vita privata. In *Deadline* (2003) troviamo i professionisti dell'industria del lutto, come uno scultore di pietre tombali, un oratore funebre, un'infermiera addetta alla preparazione delle salme per l'autopsia. Stanno sul palcoscenico non per presentare uno spettacolo quanto per rifiutarlo: «Raccontare della propria vita non è il privilegio di persone che hanno una determinata formazione, teatrale o no. Quando ne va della tua vita sei tu il professionista» (Fiorentino, 2014). Queste pratiche mediano strumenti e metodi dalle scienze sociali piuttosto che dalle *performing arts* e non producono né trasgressione né resistenza nei confronti del sistema dell'arte.

Il dispositivo progettato dal collettivo dei Rimini Protokoll, in *CALL Cutta* trasforma *gli spettatori* in camminatori che percorrono la propria città ascoltando attraverso le cuffie una voce di una persona di un call center a Calcutta che li guida lungo il percorso di esplorazione, raccontando dei rapporti fra la Germania e l'India, alternando osservazioni sul percorso («fra questi cespugli correavano i binari dei treni per Auschwitz») con domande personali. *CALL Cutta* (Rimini Protokoll, 2005) per Heiner Goebbels è l'esempio «[...] di un collettivo attivo di registi che non deve sempre mettere in scena e presentare un ego per specchiarsi – una équipe che probabilmente non avrebbe potuto raggiungere un accordo su una immagine unica, ma che si trova meglio nel processo che stimola piuttosto che in una interpretazione centrale»⁶.

Ciò vuol dire che la figura del regista, del coreografo e dell'autore in generale, viene iscritta e rimodulata all'interno di un processo creativo che tende a eliminare non solo la divisione dei ruoli (per alcuni tratti simile a ciò che accadeva negli anni Settanta), ma a deregolamentare la prassi compositiva dello spettacolo teatrale per aprirsi ad altri format *relazionali*. Tim Echells la identifica con una pratica di lavoro collettivo: «Siamo interessati a creare costellazioni di materiale molto aperte, talvolta ambigue, energetiche e in equilibrio dinamico, vogliamo creare strutture performative, viaggi di esplorazione in cui coinvolgere gli spettatori. Insistiamo su una certa apertura, su un'estetica che ha molto a che fare con l'incompiuto, il gioco, il provvisorio»⁷. *CALL Cutta* (2005) non è teatro, non è spettacolo, non ha luogo in una sala teatrale, non ha attori: «Se non è teatro perché lo chiamiamo teatro? È una esperienza, come partecipare a una conferenza, a una gara, fare una visita al campo di concentramento o a Berlino est: una conversazione via skype con una sconosciuta e una passeggiata per Berlino, condita da notizie storiche sui rapporti fra Hitler e Gandhi. *CALL Cutta, call center in India*. Un teatro senza attori, solo voce, dunque Ascolto della voce, esperienza. La voce contro la presenza identificata come autore, regista, attore narcisista, che occupa il centro»⁸.

⁶ H. Goebbels, *Quello che non vediamo ci attrae. Quattro tesi su CALL Cutta in thè Box dei Rimini Protokoll, I modi della regia del nuovo millennio*, in "Biblioteca Teatrale", nn. 91-92, cit., p. 297.

⁷ T. Echells, M. Pustianaz, *Essere regista significa non essere parte dello spettacolo. Intervista a Tim Echells*, in "Biblioteca Teatrale", nn. 91-92, cit., p. 169.

⁸ H. Goebbels, *Quello che non vediamo ci attrae. Quattro tesi su CALL Cutta in thè Box dei Rimini Protokoll, I modi della regia del nuovo millennio*, in *ivi*, p. 291.

La crisi della specificità mediale del teatro comporta che lo spettacolo tenda ad assumere il formato dell'installazione, della performance, del gioco. Lo spettacolo/installazione che si presenta, in un teatro, *Stifters Dinge* (2008) di Heiner Goebbels, dedicato alla figura dello scrittore e pittore austriaco dei primi dell'Ottocento Adalbert Stifter, è una composizione per cinque pianoforti, ma in scena non ci sono né pianisti né attori, quanto colore, luce, acqua mescolata con ghiaccio, suoni e le voci registrate di William S. Burroughs, Malcolm X, Claude Lévi-Strauss. Allo spettatore Goebbels affida il ruolo di protagonista perché deve dare senso a ciò che vede e ascolta

Anche la formazione dei registi come dei coreografi si dà in territori differenti da quello delle performing arts: cinema, fotografia, arti visive. Da considerare che i confini fra i differenti specifici mezzi espressivi diventano sfumati: Jérôme Bel sostiene che i suoi spettacoli non appartengano al territorio della danza, né che lui possa definirsi un coreografo, pur ammettendo di aver bisogno della danza come un contesto di riferimento da cui poter analizzare il proprio lavoro: «Il termine *coreografo* mi sembra obsoleto per quanto riguarda ciò che i coreografi stanno facendo e ciò che io sto facendo. Mi definirei più un regista teatrale il cui soggetto favorito è la danza. Produco un teatro basato sulla danza (altri producono un teatro di testo, un teatro di immagine, per esempio). Uso la struttura del teatro (architettonicamente, storicamente, culturalmente e socialmente parlando) per analizzare la danza, per produrre un discorso su di essa»⁹. Trattandosi di azioni performative, più che le proprietà autoriali e compositive si impongono su ciò che succede in scena i tratti individuali dell'artista.

Nello spettacolo *Pinocchio* (2012) del gruppo Babilonia Teatri, il tratto distintivo è l'incontro con l'altro, non professionista che implica un mettere in discussione procedimenti ed essere disposti a riformularli, adottando un formato piuttosto che un altro, nel caso di Babilonia Teatro quello televisivo dell'intervista, del quiz show. Infatti, il regista apostrofa dalla consolle tre persone in scena e con le sue domande e le conseguenti risposte di questi non attori portati in scena perché hanno vissuto un evento traumatico – l'aver passato un periodo in stato di coma e poi essersi risvegliati –, costruisce la struttura dello spettacolo, in cui ciascuno racconta la propria vita prima dell'incidente e dopo, il ritorno alla vita. Il regista, oltre ad aver svolto preventivamente l'indagine per scoprire i casi umani che porta in scena, in questo spettacolo assume il ruolo della voce perentoria che attraverso le sue prescrizioni-domande manovra-interroga le tre persone emerse dal coma¹⁰. La voce acusmatica, voce tecnologicamente riprodotta è la manifestazione di un volere divino, è la Legge, è la voce della dittatura dell'Io, ha il potere di *dictare*, impartire ordini, senza conoscere né chi parla né a chi sono diretti gli ordini.

Oltre ai Rimini Protokoll, Babilonia Teatro, altre formazioni teatrali, She She Pop, Virgilio Sieni, Jérôme Bel, Tino Sehgal e altri, tra gli anni Novanta e Duemila, hanno incominciato a praticare un metodo di lavoro che non coinvolge attori, ma persone comuni; un lavoro definito post-registico, nel senso che reinventa la figura autoriale nel dialogo con l'altro. La cornice resta quella del teatro (la sala, la platea, il palcoscenico, gli applausi), anche se sulla

⁹ U. Bauer, *Jérôme Bel: un'intervista*, in *ivi*, pp. 229-240.

¹⁰ Sullo spettacolo *Pinocchio* e su Babilonia Teatro, Cfr. *Focus in Sciami*, in "Nuovo teatro made in Italy", <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/babilonia-teatri-pinocchio-2012/>.

scena non sono presenti attori professionisti, ma persone che svolgono il ruolo che hanno nella vita reale. In *Testament* (2010) il gruppo berlinese She She Pop chiama i propri genitori a esibirsi sul palcoscenico, affinché rivestano il ruolo di King Lear, riprendendoli con una telecamerina che proietta i loro volti come dei ritratti su delle cornici di cartone. In *Lulu - Die Nuppenrepublik* (2012) da Frank Wedekind, regia di Volker Lösch (Shaubhüne di Berlino), il cast è formato da fotomodelle, cameriere, prostitute, attrici porno, spogliarelliste, massaggiatrici tantriche e lavoratrici del sesso scritturate attraverso annunci sulla stampa.

In questi contesti ritroviamo una funzione produttiva non ancora elaborata né storicizzata nell'ambito delle riflessioni sulla regia. Nei casi citati si studiano dei fenomeni sociali, dei comportamenti con una pratica di ricerca sul campo in cui l'addestramento teatrale si risolve in una serie di prescrizioni da eseguire da parte delle persone portate in scena. Decade il lavoro di costruzione dello spettacolo attraverso la materia prima dell'attore - presenza determinante sia nella pratica del regista autore che del regista formatore.

In *Véronique Doisneau* protagonista dello spettacolo è la *Sujet* del balletto dell'Opéra di Parigi, dalla quale lo spettacolo prende il nome¹¹. Il *one woman show* della ballerina di una delle più importanti istituzioni della tradizione del balletto classico mescola in un flusso considerazioni in prima persona sulla sua esperienza professionale, la sua infanzia, i suoi figli, quanto guadagna, con fantasie e desideri – «Peccato che non sia diventata una star!» – e assoli di danza (*Giselle*), esibendosi in una prestazione insolita per una ballerina, alla quale come ruolo professionale nel corpo di ballo non è richiesta la prima persona del discorso diretto allo spettatore. Scrive il coreografo: «Il mio teatro è sempre stato, in un certo senso, un *coming out* dei performer. Questo è quello che faccio quando chiedo a un'anonima ballerina del Corps de Ballet o dell'Opera, che non ha un'identità pubblica, di salire sul palco e pronunciare come prime parole: «Il mio nome è Véronique Doisneau». La *pièce* è intitolata col suo nome. Dare visibilità e parola ai ballerini, che per lo più sono muti, è sempre stata la prima operazione artistica della mia investigazione nel teatro»¹². In *Disabled Theater* (2012) Jérôme Bel ha lavorato con la compagnia Theater HORA, costituita da undici attori con sindrome di down. Gli attori sono chiamati dal coreografo ad esprimere il loro *autentico sé* avanzando ad uno ad uno sul proscenio per rispondere a domande personali e svolgere dei compiti. Potremmo richiamare il metodo di Pina Bausch con i danzatori del Tanztheater di Wuppertal, se non fosse che la chiamata a esprimere il proprio vissuto avvenga in scena durante lo spettacolo, non in uno spazio protetto come quello del laboratorio.

Da quanto descritto, convivono più figure e ruoli differenti versati non più e non solo nella scrittura dello spettacolo. In relazione a questo processo in atto di disidentificazione del teatro, l'eliminazione dell'attore di scena, l'attribuire allo spettatore un ruolo di co-produttore dell'opera, è

¹¹ Sujet, secondo la gerarchia del Paris Opera Ballet, corrisponde a un livello medio, ovvero, può danzare sia come solista che all'interno del corps de ballet, <http://reflectionsondance.blogspot.com/2009/03/jerome-bel-veronique-doisneau.html> (consultato il 9 luglio 2019).

¹² U. Bauer, *Jérôme Bel: un'intervista*, in "Biblioteca Teatrale", nn. 91-92, cit.

un fenomeno che va considerato: se non c'è spettacolo, né spettatore va di conseguenza che il regista perda il suo ruolo.

La scrittura di scena paradigma di scrittura d'autore

Il lavoro del regista, come scrittura di un autore che compone i linguaggi della scena, a partire dagli anni sessanta si è fondato sulla pratica del laboratorio, ovvero sul prendersi il tempo necessario a far maturare un processo artistico, senza dover rispettare una data fissata in partenza di presentazione dello spettacolo e una divisione di compiti che ripropone una forma industriale di produzione e ostacola il procedere in modo sperimentale, per prova ed errore. Il metodo costruttivo dello spettacolo – che include laboratorio, improvvisazione, contributo del gruppo (individuale e collettivo) – ha segnato una pratica di regia basata sul processo, il montaggio come selezione e composizione del materiale prodotto durante lo spazio-tempo del laboratorio. Il Tanztheater di Wuppertal incominciava a costruire i suoi spettacoli senza che ci fosse un progetto già elaborato che Pina Bausch, regista/coreografa proponeva agli attori/danzatori (costituenti un gruppo tendenzialmente stabile) affinché lo eseguissero. Il lavoro procedeva invece nel workshop attraverso le improvvisazioni, in cui vissuti e fantasie personali, sogni e ricordi forniscono il materiale da rielaborare, ricomporre attraverso il montaggio¹³. Il procedimento costruttivo degli spettacoli del Wooster Group è quello della scrittura di scena che non distingue gerarchicamente i linguaggi (immagine, suono, testo verbale), ma li dispiega alla pari: «Chiedo alle persone di portare delle immagini e ciascuno porta quello che trova o che le/gli piace. Si forma come una biblioteca di detriti culturali, non sempre presto attenzione ai contenuti, penso solo alla forma [...] Anche se il testo verbale non ha una posizione dominante, dal testo riceve il primo impulso a realizzare lo spettacolo»¹⁴. Questo metodo di costruzione dello spettacolo, estraneo all'idea demiurgica della regia come messa in scena di un testo di cui il regista detiene l'interpretazione¹⁵, è diventato pratica comune, trasmettendosi dalle neo-avanguardie alla scena degli anni Ottanta. Cesare Ronconi sottolinea il valore di esperienza del trovarsi con un gruppo di attori per costruire lo spettacolo, perché niente è conosciuto in anticipo e perché la dimensione di ensemble

¹³ «All'inizio – afferma Pina Bausch – non c'è niente, solo un sentimento, follemente preciso; poi emergono a tastoni, molte, molte piccole storie, nel periodo delle domande, ognuno risponde liberamente con movimenti o con parole a ciò che chiedo; spesso le donne prendono più seriamente le domande, gli uomini in modo più ironico: raccolgo appunti su tutto, poi seleziono le proposte, scartando la maggior parte di ciò che è venuto fuori [...]», E. G. Vaccarino, *Pina Bausch, teatro dell'esperienza, danza della vita*. Costa e Nolan, Genova 2005.

¹⁴ E. LeCompte, *A Library of Cultural Detritus: An Interview with Elizabeth LeCompte, On Dramaturgy*, in "Theaterschrift", nn. 5-6, p. 196.

¹⁵ Riportiamo quanto scrive Giorgio Strehler, in una lettera a Roberto De Monticelli (Milano, 10 aprile 1974): «Io dico invece chiaramente: Non sono un'artista: Sono uno che fa il mestiere dell'interprete e che ha *anche* a che fare con l'arte, che interpreta non solo col mestiere ma anche con l'intuizione e la sensibilità [...] Che scrive *sulle* parole degli altri. Come sono bravo io a interpretare quello che gli altri hanno già detto, come suonano bene, forse meglio di altri, le musiche che altri hanno scritto! [...] Io non saprò mai scrivere neanche una riga del *Giardino dei ciliegi*. Io so però leggerlo bene», G. Strehler, S. Casiraghi. *Lettere sul teatro*. Archinto, Milano 2000, p. 42.

offre una varietà di punti di vista da contemperare. In antitesi all'idea di progetto, che prevede un rapporto fra idea, disegno e realizzazione, Cesare Ronconi, come Romeo Castellucci, vive il lavoro di composizione dello spettacolo come un percorso non prevedibile né pianificabile: «C'è una idea di fondo ma, normalmente, quello che penso di volere in scena non lo faccio mai. Le cose che compongono l'opera ci sono già, ma non sono al posto giusto [...] né le parole, né i movimenti, né le immagini; ma c'è un punto in cui tutto si mette in ordine [...] C'è già tutto, devo solo ascoltare, farmi condurre da un istinto esploratore. Il teatro è questo: la distruzione del progetto»¹⁶. Lo spazio-tempo del workshop, insieme al dispositivo del montaggio, è stato lo specifico modo produttivo dello spettacolo che ha caratterizzato il Nuovo Teatro e quindi l'esercizio della sua scrittura: indipendenza dal dominio del testo drammatico, prelievo di testi da fonti differenti dalla letteratura, autonomia dei vari codici dello spettacolo e montaggio. Questo modo produttivo è divenuto canone nel Nuovo Teatro: «Non considero mai il lavoro che faccio come una messa in scena - sottolinea Giorgio Barberio Corsetti - piuttosto come una *scrittura* scenica, nel senso che lavoro sia su dei testi che si creano piuttosto attraverso una geografia di corpi, una geografia del movimento ed un territorio che ha a che fare con i miti o le storie antiche, ma ho anche a che fare con una scrittura più contemporanea, dunque una scrittura con nome e cognome, una scrittura d'autore, Kafka, o Barker, ma anche in questo caso considero ciò che faccio come una *scrittura scenica*, che non utilizza solo le parole dell'autore, alle quali cerco di essere il più fedele possibile, fino all'ossessione - ma utilizzo anche altre parole ed un'altra lingua che è la lingua del palcoscenico che cerco sempre più di mettere in atto attraverso tutte le possibilità che ci offre il linguaggio contemporaneo»¹⁷.

Il concetto di regia come marca autoriale, affermato dalle avanguardie storiche, si iscrive nella pratica dello spettacolo come scrittura scenica artisticamente fondata sull'organicità del processo compositivo.

¹⁶ A. Pirillo, «*Comporre in scena è come stare dentro una partitura musicale*». Intervista a Cesare Ronconi, in "Biblioteca Teatrale", nn. 91-92, cit., pp. 305-315.

¹⁷ G. Barberio Corsetti, *Il teatro oggi ha a che fare con l'ignoto*, in *ivi*, pp. 279-291.

